

"EL ÁRBOL DE NUESTRA VIDA". APUNTES DE ICONOGRAFÍA

PEDRO JOSÉ PRADILLO Y ESTEBAN (Premio "Layna Serrano" 1995)

Sumario

Se analiza un tema iconográfico partiendo de dos obras: *El árbol de la vida* (Catedral de Segovia) y *El árbol de nuestra vida* (Pastrana), cuyo precedente es un grabado de Wierix. Tras un análisis detallado, el autor propone un precedente más cercano; *Adán y Eva junto al árbol de la vida*. Su significación es claramente didáctica, la vida es muy corta y no debemos apegarnos a los placeres terrenales ya que ésto nos condenaría in la vida eterna.

Summary

An iconographic theme is analysed here starting from two works: *The tree of life* (Segovia Cathedral) and *The tree of our life* (Pastrana), this last one having been preceded by an engraving from Wierix. After a detailed analysis, the author proposes a closer precedent: Adam and Eve by the Tree of Life. Its meaning is obviously didactic life is very short and we must not stick to wordly pleasures as because of this attitude we could be damned in eternal life.

Hace ya varios años que se hizo popular el cuadro de la catedral de Segovia titulado *El árbol de la vida*, por ser la cubierta de un manual universitario, imprescindible para los historiadores del Arte. Nos referimos a la obra *Contrarreforma y Barroco*, de D.Santiago Sebastián ¹.

Ese cuadro [Lámina I], pintado hacia 1630 por Ignacio de Ríos, para la capilla de la Concepción de la catedral segoviana, presenta un árbol frondoso en cuya copa, alrededor de una mesa, un grupo de personas licenciosas disfruta de un espléndido banquete; flanqueando el tronco, las figuras de la muerte y Jesucristo. Éste, desconsolado por lo descrito, tañe una campana, y la muerte, en forma de esqueleto, tala con su guadaña el árbol, del que, con una soga, tira el diablo hacia sí.

¹SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: *Contrarreforma y Barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*. Madrid, Alianza Forma, 1981.

Esta obra es analizada por D.Santiago en un apartado del capítulo titulado *El triunfo de la muerte*. Aquí relaciona ésta con otras obras paralelas y justifica el tema con citas de textos bíblicos. Además, señala, siguiendo a Vetter ², como precedente iconográfico inmediato un grabado de Jerónimo Wierix [Lámina II].

En una posterior publicación, el profesor González de Zárate ³, al tratar sobre el mismo tema y sus precedentes iconográficos, advierte sobre la confusión que puede crear el título de *El árbol de la vida*. Para ello recurre al Génesis (Gn. II,9), en donde se afirma que el Árbol de la Vida es la imagen del conocimiento y fue puesto por Dios en el Paraíso, interpretándose como referencia a Dios y Jesucristo. Y añade una cita de San Pablo en que se precisa que *Cristo es la virtud de Dios, la sabiduría de Dios, es también el Árbol de la Vida, en el cual debemos injertarnos...* (Rom. VI,5). A tenor de estas apreciaciones, concluye que resultaría extraño que el Árbol de la Vida fuera destruido por la muerte y el diablo, siendo más oportuno aplicar el título del citado grabado de Wierix, *El árbol del pecador*, que coro-nado por los que se nutren de los pecados capitales, están llamados a la condenación.

El tema quedaría esclarecido con la obra que nosotros aportamos. Se trata de un óleo sobre lienzo (165 x 106 cm.), anónimo, que representa el mismo tema y que se guarda en el Museo Franciscano de Pastrana (Guadalajara), que tiene la particularidad de tener una cartela en el tronco del árbol en la que se lee: *ARVOL DE NVESTRA VIDA* [Lámina III]. En este caso, el autor decidió incluir el título en el centro de la composición, en un lugar visible, para una fácil interpretación y comprensión por parte del fiel. Así, el devoto que contemplara este cuadro, reflexionaría sobre su vida, ante la incierta amenaza de la muerte, ha sido ejemplar y merece-dora de la gloria o si, por el contrario, ha estado jalonada por el pecado, mereciendo el castigo eterno del infierno.

1.- ESTUDIO ICONOGRÁFICO: Descripción y fuentes gráficas.

Parece que ambos autores -Santiago Sebastián y González de Zárate- estaban de acuerdo en reconocer, como precedente y origen del tema, el grabado de Jerónimo de Wierix ⁴. Este, al igual que los emblemas de la época, consta de dos partes, una formal, en la que se representa una escena, y otra literaria, en que una pequeña frase trata de explicar o ampliar el tema representado.

²VETTER, V.: "Media Vita", *Spanische Forschungen der Goerres-gesellschaft*, nº16 (1960) pp.190-96. Obra que no hemos podido consultar.

³GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J.M.: *Método iconográfico*. Vitoria-Gasteiz, 1991, pp.76-78.

⁴Según GONZÁLEZ DE ZÁRATE, esta estampa pertenece a la serie titulada *Memorare Novissima Tua*, editada en el siglo XVI.

En este caso [Lámina II] la escena se articula en torno a un árbol, a cuyos pies un Cortesano arrodillado, en acción suplicante, pide a Cristo que salve su alma ante su inmediata muerte en pecado. Cristo que está a punto de tocar la campana que de fin a su vida, escucha las recomendaciones intercesoras de la Virgen. Al otro lado del árbol, la muerte, con un hacha, ha comenzado a talar el árbol de su vida, del cual tira, con una cuerda, el diablo hacia sí. A sus pies, en una inscripción latina se lee: *Estoy frondoso pero sin fruto: Si ahora me llega la muerte, me tragaré el abismo. Que la Virgen retrase la mano del juez que ya está extendida*⁵. Evidentemente hay una duplicidad iconográfica en la representación del pecador a punto de morir: él mismo y su vida, simbolizada por el árbol, *frondoso pero sin fruto*.

Si repasamos los Evangelios, encontraremos muchas referencias en las que se emplea la figura del árbol y la calidad de sus frutos como imagen del cristiano y sus obras. Por ejemplo, podemos citar:

La gloria de mi padre está en que deis mucho fruto, y así seréis mis discípulos (Juan 15, 8).

Ya está puesta el hacha a la raíz de los árboles y todo árbol que no da buen fruto es cortado y arrojado al fuego. Así que por su frutos los conoceréis (Mateo 3, 10 y 7, 19-20).

Por su parte, S. Jerónimo utilizó el árbol como símil del hombre, en cuanto que aquel da malos y buenos frutos actos virtuosos o inmorales; y es el emblema del hombre justo, para cuya destrucción no bastan los malos vientos de la vida⁶.

Pero también podemos encontrar este símil en obras y publicaciones dedicadas a la emblemática. Así, Brixiano⁷, al referirse al simbolismo del árbol y sus frutos, establece la siguiente correspondencia: el árbol completamente seco será símbolo del pagano; el árbol tierno pero sin fruto, del hipócrita; el verde, pero con fruto venenoso, del hereje; y el verde con buenos frutos del buen católico. Si aplicamos esta escala al grabado de Wierix, el árbol en cuestión hace referencia al hipócrita, *tierno = frondoso sin fruto*.

También podemos incluir un emblema del jesuita Jan David, en donde los frutos del árbol son símbolo de obras de virtud. El emblema presenta a las *virtudes* como matronas en lo alto de un montículo que escalan unos hombres, en cuyas laderas hay árboles cargados de frutos y crecen flores como rosas, lirios y claveles, símbolos de las virtudes. Lleva por mote *Virtudes, atque opera*

⁵GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M.; *op.cit.*, p.77.

⁶MORALES MARÍN, J.L.: *Diccionario de iconología y simbología*. Madrid, 1984, p.51.

⁷BRIXIANO, A.R.: *Commentaria Symbolica*, Venecia, 1591, tomo I, p.77 b. En GARCÍA MAIQUES, R., *Empresas sacras de Núñez de Cepeda*, Madrid, 1988, p.119.

merentia caelum ⁸.

Así mismo, sería conveniente traer a colación otras empresas en que aparece el árbol amenazado por el hacha. En primer lugar citar un emblema del *Mondo Simbolico* de Picinelli ⁹, en que el hacha está dispuesta a derribar un árbol y hacer leña de él. Comenta que el final del árbol estéril, talado y luego consumido por el fuego, es similar al de aquellas almas de frutos virtuosos, pero privadas de la gracia. También Núñez de Cepeda en sus *Empresas Sacras* -emblema XXVII-, recoge bajo el lema *Fructus aut excidium* -Frutos o ruina- un árbol frondoso del que, a su derecha, una mano con un cesto espera recoger sus frutos, mientras, que a su izquierda, está amenazado por un hacha sujeta por dos manos. En el texto que acompaña, Núñez de Cepeda, reflexiona sobre las actitudes de los príncipes de la Iglesia -simbolizados por el árbol- para con sus feligreses, así, si en su vida han practicado la misericordia vivirán la gloria, pero, si por el contrario, no lo hicieron, ...*como el frutal, cuerpo de esta empresa, que no da fruto, se expone al golpe de la segur y llamas del incendio*. ¹⁰.

Para terminar, añadir la empresa XXII de los *Emblemas Regio-Políticos* de Solórzano ¹¹. En este caso se emplea como símbolo, no el árbol ni sus frutos, sino los daños que causa su sombra sobre los cultivos que lo circundan. Quiere la empresa advertir que aquellos Príncipes que actúan negligentemente, al igual que el árbol dañino, que estropea la cosecha, aquellos dañarán a sus súbditos con su ejemplo.

Para representar el poder y la voluntad de Dios se ha escogido la *persona* de Cristo en cuanto a que es la reencarnación de Dios en la tierra. Es el vencedor del pecado y de la muerte. Cristo resucitado, en contraposición a la muerte y al pecado, tañe la campana del final de la vida del pecador. La campana como símbolo celeste y su sonido como del poder del creador, significa la poderosa voz del arcángel, el terrible son de la trompeta, que anuncia tanto el *juicio final*, como nuestra propia muerte y *juicio particular* ¹².

A finales de la Edad Media comenzó a utilizarse la representación más convincente de la muerte, el esqueleto, dejando a un lado las antiguas representaciones en forma de bella mujer vestida por gasas vaporosas, con la única finalidad de persuadir a los cristianos ante la vanidad de las

⁸DAVID J.: *Veridicus Christianus*. Amberes, 1601, emblema 31. En *ibidem*, p.119.

⁹PICINELLI, F.: *Mondo Simbolico*. Milán, 1653, p.460. *Ibidem*, p.119.

¹⁰NÚÑEZ DE CEPEDA, F.: *Empresas Sacras*. Lyon, 1682. *Ibidem*, pp.117-118.

¹¹GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J.M.: *Emblemas Regio-Políticos de Juan de Solórzano*. Madrid, 1987, pp.136-137.

¹²CIRLOT, J.E.: *Diccionario de símbolos*. Barcelona, 1985-6^a, p.117.

cosas terrenas, que persiguen con tanto afán ¹³.

Esta imagen terrible de la muerte fue potenciada por la ideología contrarreformista y más exactamente por el pensamiento jesuítico y sus seguidores, que creían que la imagen de la muerte - como base de meditación- era el más eficaz antídoto contra la vanidad del hombre ¹⁴. En este sentido, la pastoral tridentina, utilizó la imagen de la muerte y lo macabro como la subordinación de aquella a los designios di-vinos y, al mismo tiempo, como recordatorio de la propia muerte, incierta pero cercana. De este modo, la posibilidad de convertir la muerte en un poder autónomo y terrible, que-daba sometida y encauzada como defensa del orden establecido ¹⁵. Así, como subordinada a la divinidad, aparece la muerte en la literatura del siglo XVI y XVII. Cristo la ha vencido con su resurrección. Por tanto, está integrada en un plan divino de la que es una herramienta más:

*Sepa esa gente engañada que vive ciega entre vos que si siego con mi espada, de continuo soy mandada como instrumento de Dios. Ansi, que no es de mi mano alargar ni acortar vidas, sino sólo el soberano es el que tarde o temprano las quita o las da cumplidas.*¹⁶

De hecho, en las tres obras de nuestro análisis, la muerte espera atenta la orden de Cristo, que con el toque de campana, le dará la última señal para abatir el árbol, para acabar con la vida del hombre pecador.

Debemos de reseñar una alteración iconográfica en el tratamiento de la muerte. En el grabado de Wierix, aparece ésta, esgrimiendo un hacha para acometer la tala del árbol, mientras que

¹³SEBASTIÁN LÓPEZ,S.: *Mensaje del Arte Medieval*. Córdoba, 1978, p.168.

¹⁴SEBASTIÁN LÓPEZ,S.: *Contrarreforma... op.cit.*, pp.92-93.

¹⁵MARTÍNEZ GIL,F.: *Muerte y sociedad en la España de los Austrias*. Madrid, 1993, p.329.

¹⁶CARVAJAL,M. de, y HURTADO DE TOLEDO,L.: *Las cortes de la muerte*, en *Biblioteca de Autores Españoles*. tomo XXXV, p.4 y 7.

en los dos lienzos, aparece con su atributo más significativo, la guadaña ¹⁷. Esta sustitución del hacha por la guadaña no altera el significado de la imagen, por cuanto que ambas herramientas simbolizan la muerte enviada por la divinidad ¹⁸. Si bien el hacha es la más adecuada para esa función, la guadaña simboliza aún más la muerte y, refuerza el sentido igualitario de todos los hombres ante aquella: *Pintan la muerte, con la hoz en la mano; porque con ella yguala la yerva grande y menuda*. ¹⁹.

2.-COMPOSICIÓN Y EVOLUCIÓN TEMÁTICA.

Después de haber valorado los elementos iconográficos comunes a las tres obras, debemos de retomar su composición temática y evolución para, posteriormente, analizar la principal variante de los lienzos, el pecado.

Si volvemos la mirada al grabado de Wierix [Lámina II] observamos un planteamiento diferente con respecto a los lienzos posteriores. Wierix otorga a todos los personajes que definen el tema -Cristo, Virgen, pecador, muerte y diablo- el mismo tratamiento, quedando el árbol, sin embargo, relegado a un segundo nivel. *El árbol del pecador* es un referente simbólico para magnificar la capacidad intercesora de la Virgen ante Dios, y no sólo en cualquier momento, sino sobre todo en el más decisivo: la hora de nuestra muerte en pecado (y segura condenación). Así se explica en el texto que lo acompaña: *Si ahora me llega la muerte, me tragaré el abismo. Que la Virgen retrase la mano del juez que ya está extendida*.

Sin embargo, el lienzo de la catedral de Segovia [Lámina I] y el del museo de Pastrana [Lámina III], ofrecen una importante variación temática. Ya no se trata de recordar al devoto los

¹⁷Podemos citar, como ejemplos iconográficos paralelos, un par de empresas que se emplearon en el aparato decorativo de los funerales reales, posteriormente publicados en sus libros conmemorativos. Aquí se repite el dualismo: árbol/vida frente a la muerte "taladora". En primer lugar, señalar el grabado editado en el *Libro de las honras...* (Madrid, 1603, p.53) de la emperatriz María de Austria. Aquí, la muerte en forma de esqueleto, está sentada con el hacha apoyada en el suelo, frente al árbol que acaba de talar del que empiezan a brotar unos esquejes. Como lema lleva escrita una cita de Daniel que dice: *SVCCIDE ARBOREM, ET GERMIN RELINQUE* y le acompaña el texto: *"Hermosos pimpollos dexta, Donde se conserve, y viva, El que oy la muerte derriba"*. En segundo lugar, recordar el editado por Rodríguez de Monforte (Madrid, 1666) para las honras fúnebres de Felipe IV. El él aparece un árbol con tres gruesas ramas rematadas con frondosa copa, sobre las que descansan otras tantas coronas; la rama central, y más alta, es talada por la guadaña que sostiene la mano -esquelética- de la muerte desde una nube suspendida en el aire. La lauda transcribe el siguiente texto de Job: *MAGNUM HABET SEMINUM SIPPRESUM FVERIT, RAMI EIVS PVLLVLANT*.

¹⁸CIRLOT J.E.; *op.cit.*, p. 230 y 234.

¹⁹REBOLLEDO.L. de: *Primera parte de cien oraciones fúnebres en que se considera la vida, y sus miserias: la muerte, y sus provechos*. Madrid, 1600, fol. 12.

valores intercesores de la Virgen y su importancia para su salvación, sino de mostrarle gráficamente que su vida está en una amenaza constante por el pecado y la muerte. Por eso, la composición varía, tanto en su estructura, como en la interpretación de cada componente.

Ahora, los personajes principales se reducen a dos -la muerte y Cristo-; la Virgen y el pecador desaparecen, y el diablo, a muy pequeña escala pasa casi inadvertido. Pero es el árbol, el que en la nueva composición toma el principal protagonismo; se convierte en el eje de la composición y en el componente iconográfico más representativo. En este sentido, recupera el esquema compositivo de otras obras artísticas religiosas ya conocidas: la representación de Cristo en la cruz, flanqueado a sus pies por la Virgen y S. Juan y, sobre todo, Adán y Eva junto al Árbol de la Vida, cometiendo el pecado original ²⁰.

Podemos entonces, establecer como precedente iconográfico y simbólico de los lienzos de nuestro estudio, más que el grabado de Wierix, que sí lo es, las representaciones de Adán y Eva junto al Árbol de la Vida y, sobre todo, en casos como el de la ilustración que acompañamos [Lámina IV], en donde la copa del árbol contiene la representación de los pecados capitales.

Se trata de una xilografía del siglo XV que ilustra el libro de Petrarca titulado *De claris mulieribus* ²¹. En él, como podemos apreciar, aparecen dentro del *jardín del Edén*, acotado por un muro, el Árbol de la Vida con su copa cargada de frutos y diversos personajes -símbolos de los pecados capitales- y, enroscada a su tronco, la serpiente que instiga a Eva para que haga pecar a Adán, uno a cada lado del Árbol. Parece que, tras la *caída* de Eva, el árbol ya no sea de la Vida, sino del pecado y la muerte.

Como explicación, a posteriori, de esta trasmutación, podíamos aplicar unas afirmaciones paulinas y agustinianas que, al hilo de la Contrarreforma, se extendieron por Europa. En ellas se argumentaba que el origen de la muerte estaba en el pecado original y que, hasta entonces el hombre era inmortal e incorruptible, gracias al alma. Antes, el Árbol de la Vida reparaba cualquier

²⁰Evidentemente las tres composiciones repiten un esquema simbólico en torno al árbol. Este representa, en el sentido más amplio la vida del cosmos y, por consiguiente equivale a la inmortalidad. Es centro y eje del mundo, y símbolo de la relación más generalizada entre los *tres mundos*: inferior / infierno, central / terrestre, superior / celeste, en correspondencia con la raíz, tronco y copa. Concretamente, la cruz es la derivación dramática del Arbol de la Vida. La línea vertical de la cruz se identifica como eje y centro del mundo, pues para que puedan realmente comunicar en espíritu los *tres mundos*, se ha de cumplir esa condición la de un em-plazamiento cósmico. Tanto el árbol, como la cruz tiene asociados conjuntos de contrarios: positivo / negativo, superior / inferior, vida / muerte, que ratifican su carácter binario. Así, en la ya referida iconografía cristiana, tenemos a los pies del Arbol de la Vida a Adán y Eva, y a los de la Cruz en el Calvario a S. Juan y la Virgen, flanqueados en la parte superior por el Sol y la Luna, y acompañados por el Buen y Mal ladrón. Ver CIRLOT, J.E., *op.cit.*, pp. 77-81 y 153-156.

²¹GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J.M.: *Método iconográfico*, *op.cit.*, p.76.

*flaqueza y menoscabo de la calor y virtud natural*²², después, el hombre, con su cuerpo corruptible por la melancolía y remordimientos del alma, debería de alimentarse con productos sólidos, que no sólo no reparaban sus pérdidas, sino que también, le provocaban enfermedades. En conclusión, podemos afirmar que el pecado original, que obligaba al hombre a nutrirse de lo material y corruptible, *abrió de par en par las puertas de la muerte*²³.

Ries, cuando hacia 1653, pinta el cuadro titulado *El árbol de la vida*, asume la tradición, tanto en la composición central de la obra, como en su simbolismo. El Árbol de la Vida, transformado por el pecado en el de *nuestra vida*, está coronado por los apetitos del hombre, y flanqueado por la muerte que, una vez vencida por Cristo, pasó a formar par-te de los planes del Creador. También, y siguiendo la tipología de las empresas, incluye unas leyendas en la parte superior del lienzo, en las que, además de advertir al espectador sobre la intencionalidad de la obra, se nos permite establecer otro paralelismo iconográfico.

Concretamente, en el extremo derecho se puede leer: *MIRA QVE TE MIRA DIOS / MIRA QVE TE ESTA MIRANDO*, que nos pone en relación con otra obra de parecidos componentes. *La mesa de los pecados capitales* de El Bosco -pintada hacia 1480- respetando la morfología circular de la mesa, presenta el ojo de Dios, a cuyo alrededor se escenifican los pecados capitales, y en su centro, aparece Cristo resucitado acompañado por la frase: *CAVE, CAVE, DOMINUS VIDET* (Cuidado, cuidado, Dios te ve). La intencionalidad es la misma, advertir al cristiano de que Dios ve y está en todas partes y aquel que atente contra su ley, caerá en el abismo. Pero, si por el contrario, toma por ejemplo a Cristo, que venció al pecado y la muerte, tendrá el premio de la vida eterna junto a él.

Por otra parte, en el extremo superior izquierdo se lee la siguiente leyenda: *MIRA QVE TE HAS DE MORIR / MIRA QVE NO SABES QVANDO*. Es un recuerdo al espectador sobre la fugacidad de la vida y la inesperada hora de la muerte, para la que siempre hay que estar alerta y en gracia, so pena de caer en el fuego eterno, como ocurrirá a los comensales de ese banquete. A este respecto podemos recordar las siguientes palabras de Kempis: *Bienaventurado el que tiene siempre la hora de su muerte ante sus ojos, y se apareja cada día a morir. Si viste morir algún hombre, piensa que por aquella carrera has de pasar. Cuando fuere de mañana, piensa que no llegarás a la noche. Y cuando noche, no te oses a prometer de ver la mañana. Por eso vive siempre aparejado*

²²OÑA,P. de: *Primera parte de las postrimerías del hombre*. Pamplona, 1608, p.654. En MARTINEZ GIL,F., *op.cit.*, p.332.

²³*Ibidem*.

y con tanta vigilancia, que nunca la muerte te halle desapercibido.²⁴

Volviendo al empleo de la personificación o dramatización de los pecados capitales, debemos concretar que está completamente justificada, ya que la magnitud de esta falta priva al hombre de la vida espiritual de la gracia, y le hace enemigo de Dios y, por tanto, digno de la pena eterna. Por ello, en el grabado de Wierix, donde no aparecen estos pecados, la condenación está sugerida por la figura del demonio, que de igual magnitud que las demás, tira del árbol para abatirlo: *Donde cayere el madero, allí estará el austro o el aquilón. Teniendo la muerte tan cierta y el tiempo cuando has de morir tan incierto, siempre debes velar, pues acabada la vida no te podrás mudar de aquel estado [el pecado] en que te allará la muerte.*²⁵ Sin embargo, en el lienzo de Ríes aparece como figura muy secundaria en el extremo inferior izquierdo, y en el anónimo de Pastrana ha desaparecido por completo.

3.- INTERPRETACIÓN BARROCA DE LOS PECADOS CAPITALES.

Para terminar, nos detendremos en la valoración iconográfica de las distintas interpretaciones del pecado, que han aparecido en las obras de nuestro estudio. Comenzar por la ilustración de la obra *De claris mulieribus* [Lámina IV], que debido a sus características de ilustración bibliográfica, reduce al máximo los recursos iconográficos, aplicando una sola figura para identificar cada uno de los pecados, así, por este orden, aparece un hombre armado -la ira-, comiendo una manzana -envidia-, contando dinero -avaricia-, (mujer) ante el espejo -soberbia-, dos amantes -lujuria-, bebiendo -gula- y durmiendo -pereza-. En el lienzo de Ríes, por el contrario, en la copa del árbol, se celebra un banquete de numerosos asistentes alrededor de una mesa circular, donde todos o casi todos participan de actitudes relacionadas con estos pecados: comen y beben, cantan y se divierten, se abrazan y besan, demuestran verdadera pasión y avaricia, y abandonan sus obligaciones. Igualmente, el lienzo anónimo de Pastrana [Lámina V] presenta un banquete en torno a una mesa bien provista y con varios personajes a su alrededor, pero ahora en menor número y con referencia individualizada a cada pecado en concreto. Así, la avaricia está representada por las dos primeras figuras de la derecha, donde una dueña muestra una tajada a su compañero que se ha adueñado del plato lleno a rebosar; la lujuria en la pareja central, donde un caballero maduro compromete a su joven acompañante; la envidia, por un hombre que añora la belleza de la flor que tiene entre sus manos (y lo que ocurre a su alrededor); la soberbia, en la joven que se mira ante el espejo; la pereza, con aquella que toca el arpa; la ira, en una mujer tocada con sombrero y los brazos abiertos

²⁴KEMPIS, T. de: *Contemptus mundi, o menosprecio del mundo y imitación de Cristo*. Traducción de fray Luis de Granada, en *Biblioteca de Autores Españoles*, tomo XI, p.389.

²⁵SÁNCHEZ CAMARGO, M.: *La muerte en la pintura española*. Madrid, 1954, p.244.

llamando la atención del resto; y por último, la gula, en el joven arrodillado que llenando su copa de vino mira al espectador con gesto de complicidad.

4.- CONCLUSIÓN.

Como ya señalamos, el gusto por lo macabro, como fenómeno pendular, se origina nuevamente en las postrimerías de la Edad Media y vuelve a reaparecer en la segunda mitad del XVI, con la ideología contrarreformista. La Iglesia, en este momento, preconizó una constante memoria de la muerte, basada en la utilización de cualquier sistema de comunicación *de masas*, las artes plásticas, el teatro, la literatura, y las nuevas prácticas de piedad. Pero hay que añadir la continua presencia de la muerte como acontecimiento físico cotidiano. La muerte era la protagonista de una sociedad en crisis, sumida en las precarias condiciones de vida que definen los regímenes demográficos antiguos: deficiencias sanitarias, higiénicas y alimenticias; la tasa bruta de mortalidad oscilaba, ordinariamente, entre el 35 y 45 por mil, pudiendo alcanzar índices del 200 por mil, en casos excepcionales ²⁶.

Esta insistencia en lo macabro y la consideración de la vida como realidad engañosa o vanidad de vanidades, no podemos considerarla como signos de renuncia voluntaria, sino como apego a los placeres terrenos, dentro de la conciencia de su fugacidad irremediable, del desengaño. Estos sentimientos están alejados de la conciencia de la decadencia nacional, y se centran en ver las cosas como son, al margen de cualquier apariencia. La utilización de los temas macabros y de vanitas en el arte, responden, sobre todo, a esa intencionalidad didáctica, ya reseñada, con evidentes propósitos moralistas ²⁷.

Es en este marco, donde debemos encuadrar las obras de nuestro estudio. El grabado de Wierix, pero aún más los lienzos de Segovia y Pastrana, ratifican esa conciencia de desengaño, del apego a la vida, a lo terrenal, en una realidad de vida en continua amenaza. Y es aquí, en la incertidumbre del momento de la muerte, donde se hace hincapié. El miedo a la muerte inesperada, desarrollado ya desde finales de la Edad Media ²⁸, y redomado por la *devotio moderna*: *por cada rincón oirás estas voces: libranos, Señor, de muerte súbita*, escribía Erasmo ²⁹; se refuerza con las tendencias post-tridentinas. La piedad barroca introduce dos elementos innovadores, que el

²⁶ PÉREZ MOREDA, V.: *La crisis de mortalidad en la España interior. Siglos XVI-XIX*. Madrid, 1980, p. 60.

²⁷ SEBASTIÁN, S.: *Contrarreforma y barroco*. op.cit., pp.95-96.

²⁸ En este sentido debemos entender los lienzos monumentales dedicados a S.Cristóbal, que se colocaban en iglesias y ca-tedrales, visibles desde las puertas de la calle.

²⁹ VARELA, J.: *La muerte del Rey. El ceremonial funerario de la Monarquía Española (1500-1885)*. Madrid, 1990, p.135.

cristiano ha de tener en su pensamiento: la precariedad de la vida y la necesidad de una *buena muerte*. Para ello, en primer lugar, se resalta el estado del alma en sus últimos instantes, y en segundo lugar, se valoran los ritos que ha de cumplir el devoto para su salvación. Ambas herramientas son indispensables para afrontar ese crucial momento de agonía y muerte y, sobre todo, el *juicio particular* al que Dios nos somete en el mismo momento de nuestro fallecimiento.

Sin lugar a dudas, *El árbol de nuestra vida* ofrecía un importante valor didáctico-moralista. Respondía a una iconografía ya asimilada -Cristo en el Calvario, Adán y Eva en el Paraíso-, y a simbolismos muy conocidos: el del árbol, los pecados, y la asociación de contrarios -Cristo / muerte = pecados-; éstos últimos ofrecidos como cotidianeidad. El éxito del planteamiento queda ratificado por las diversas obras que repiten este tema, sobre todo, si tenemos en cuenta que sus primeras versiones son grabados -el de Wierix y otro de Tadeo Escalante-, de muy fácil y amplia distribución. Ello originó la repetición del modelo por diversos pintores, de distintas escuelas, ahora como obras mayores. Así podemos recordar, además de los lienzos de Segovia y Pastrana, otros en los templos parroquiales de Nuestra Sra. de Lauda en Valladolid, en el de Hiendelaencina (Guadalajara), o en la población cuzqueña de Huaró. Incluso, se volvió a repetir en forma de grabado, con alguna alteración, en el siglo XIX, bajo el título de *El árbol vano*, por el grabador Manuel Navarro³⁰.

³⁰SEBASTIÁN, S.: *Contrarreforma y barroco...* op.cit., p.100.

BIBLIOGRAFÍA

- ARIES, Ph.: *El hombre ante la muerte*. Madrid, 1983.
- BIALOSTOCKI, J.: *Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*. Barcelona, 1973.
- CIRLOT, J. E.: *Diccionario de símbolos*. Barcelona, 1985-6ª.
- GARCÍA MAIQUES, R.: *Empresas Sacras de Núñez de Cepeda*. Madrid, 1988.
- GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M.: *Método iconográfico*. Vitoria, 1991.
- Homenaje IV Centenario San Juan de la Cruz*. (Pastrana-1991) Madrid, 1991.
- MARTÍNEZ GIL, F.: *Muerte y sociedad en la España de los Austrias*. Madrid, 1993.
- MORALES MARÍN, J. L.: *Diccionario de Iconología y Simbología*. Madrid, 1984.
- SÁNCHEZ CAMARGO, M.: *La Muerte y la Pintura Española*. Madrid, 1954.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: *Contrarreforma y Barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*. Madrid, 1981-2ª.

LÁMINAS

- I.- Ignacio de Ríos: *El árbol de la vida* (h. 1653). Catedral de Segovia.
- II.-Jerónimo de Wierix: *El árbol del pecador*. En *Memorare Novissima Tua* (sig. XVI 2ª mitad).
- III.-Anónimo: *El árbol de nuestra vida* (sig. XVII). Museo Franciscano de Pastrana, Guadalajara.
- IV.-Anónimo: *Pecado Original*. En *De claris mulieribus* (sig. XV).
- V.- Anónimo: *El árbol de nuestra vida*. Museo de Pastrana. Detalle de los pecados capitales.

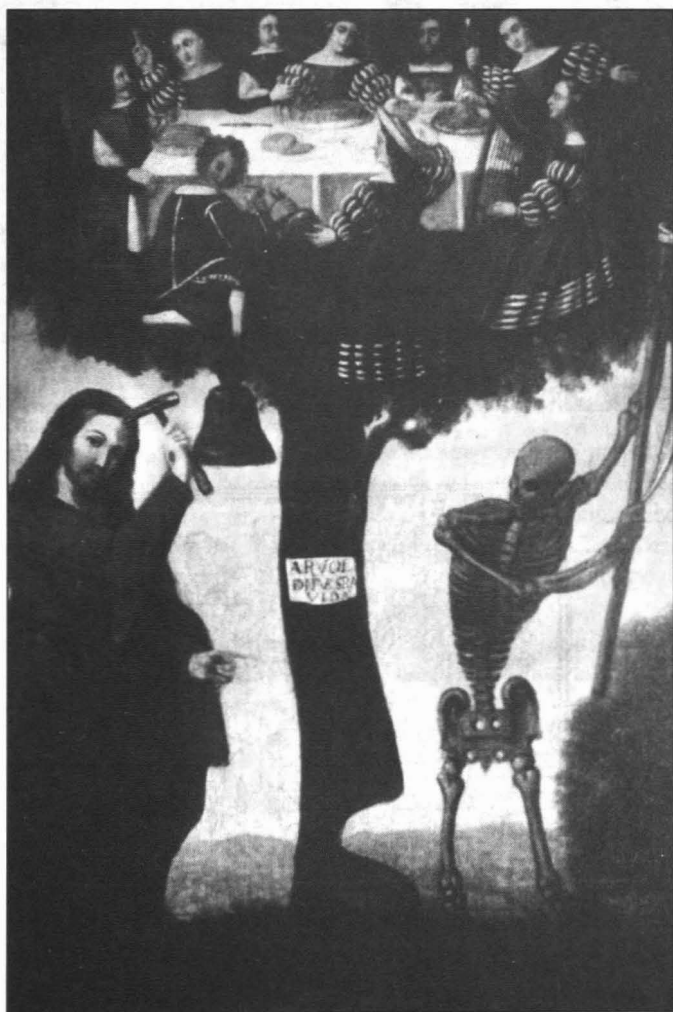
Lámina I:



Lámina II:



Lámina III:



Láminas IV y V:

